

TOMMASEO E LA NARRATIVA STORICA: DALLA RIFLESSIONE SULL'«ANTOLOGIA» AI RACCONTI

ABSTRACT

Il contributo esamina la riflessione di Tommaseo sulla narrativa storica in relazione alla successiva redazione dei racconti, attraverso lo studio degli articoli apparsi sull'«Antologia». Si analizza l'attività critica dello scrittore e, in particolare, l'insoddisfazione per gli esiti dei romanzi recensiti quali elementi indispensabili per la futura elaborazione delle sue singolari soluzioni narrative. L'individuazione delle specificità della prassi narrativa tommaseana ne mette tuttavia in luce anche gli scarti rispetto alla sua poetica storica. Funzionale in tal senso è la recensione ai *Promessi sposi*, dove Tommaseo mostra di non comprendere pienamente le ragioni dell'opera e il ruolo dell'invenzione, benché condivida l'intento educativo e divulgativo di Manzoni. Tuttavia, la ricerca dell'essenzialità e della poesia come condizioni per un buon romanzo approderà a strutture antinarrative e a una prosa d'arte destinate a un pubblico meno ampio di quello manzoniano: si esclude così l'incolto destinatario di quella pedagogia del romanzo espressa nella rivista fiorentina.

This essay examines Tommaseo's opinion about historic narratives related to the subsequent editing of his tales, thanks to a study of the issues published in the «Antologia». It is there analyzed his critical activity and, in particular, his dissatisfaction towards the resulting outcome of the novels reviewed, as they are invaluable elements to the future analysis of his own narrative solutions. By pointing out the specificity of Tommaseo's practice on narratives, this essay also wants to enlighten the differences with his historical poetics. In this sense, it is particularly functional to our analysis Tommaseo's review of the *Promessi sposi*, where the author shows that he didn't fully understand the meaning of the novel and the role of the invention, though he shared Manzoni's educational and didactic aim. Nonetheless, the search for the essentials and for poetry as conditions to a good novel will lead him to anti-narrative structures and to an artistic prose addressed to a narrower public than the one Manzoni was appointed to: in this way, Tommaseo excluded the non-literate recipient whom, instead, he talked about in his concept of a pedagogical novel in the Florentine magazine.

L'attività critica di Tommaseo, così come emerge dai contributi affidati alle pagine dell'«Antologia» del Vieuzeux tra il 1826 e il 1832, oltre a essere straordinariamente fitta sul piano quantitativo, si caratterizza innanzitutto per una varietà di argomenti che testimonia della versatilità e della voracità dello scrittore. La mole di interventi nella rivista fiorentina rivela infatti un'attenzione costante alla produzione contemporanea, e non solo letteraria, segno di una personalità curiosa che vuole inserirsi di continuo nel vivo dei coevi dibattiti culturali. Ma un interesse così vasto e diversificato costituisce anche un mezzo per definire la propria iden-

tità, che prende dunque forma attraverso l'analisi delle manifestazioni artistiche più significative del tempo¹.

Così accade, in primo luogo, con i contributi sul romanzo storico, tra i più numerosi, data la rapida fioritura, o meglio, la vera e propria affermazione, che il genere stava conoscendo. Di molte produzioni Tommaseo esamina pregi e difetti, parti più o meno riuscite e incongruenze, a cominciare dalla testimonianza più esemplare: i *Promessi sposi*. Ma ciò che emerge da queste recensioni è, in particolare, il suo pensiero sulla narrazione storica: dallo studio e dal confronto con le prove altrui – molteplici e diversissime tra loro, ma poco in grado di soddisfare le aspettative del futuro narratore in proprio – si delineano le sfumature di una poetica storica che trova più organica trattazione nell'articolo-saggio *Del romanzo storico*, apparso nel 1830. La militanza di critico risulta dunque punto di partenza imprescindibile per la redazione dei racconti, scritti a partire dal 1834, quando Tommaseo ha già dato prova di qualche esperimento narrativo, di rilievo per la sua formazione e la sua futura produzione, ma certo differente per temi trattati e scelte linguistiche². L'analisi dei racconti storici, tuttavia, rivela chiaramente come non sempre l'artista segua pedissequamente le orme del pensatore³. Tommaseo è stato linguista, saggista, romanziere, poeta, giornalista: uno sperimentatore frenetico e inquieto, tanto nei generi quanto nelle forme. Non deve perciò sorprendere che, pur indicando sull'«Antologia» la «ricetta» per la stesura di un romanzo storico, preferisca poi cimentarsi con dei racconti, alla luce anche di una dichiarata predilezione per la novella storica, «più breve; se buona, lascia maggior curiosità; e minor tedio, se trista»⁴. Esemplari in questo senso si rivelano le vicende del *Sacco di Lucca*. La trama, suggerita in forma di riassunto come congeniale a un romanzo storico perché i fatti «già nella natura delle cose son legati da sé» e l'intreccio stesso non potrebbe essere più «bello», «vario e complicato», diverrà invece abbozzo del suo

1 Sul periodo fiorentino di Tommaseo, i rapporti con il Vieusseux e la collaborazione all'«Antologia» si vedano in particolare i saggi contenuti in Turchi - Volpi 2000. Accenni alla figura del Tommaseo collaboratore del Vieusseux si trovano anche nel recente contributo di Volpi 2006. Un'interessante prospettiva sull'attività giornalistica del Tommaseo, non limitata alla collaborazione con l'«Antologia», si trova in Allegri 2010.

2 Si ricordino però le sei brevissime novelle in difesa dei *Lombardi alla prima crociata* del Grossi (edite nel 1826) come primo tentativo, estremamente artificioso in realtà, di ricostruire una lingua vicina all'italiano medievale.

3 Tra i contributi più recenti che indagano la riflessione del Tommaseo sulla narrativa storica e i racconti si segnalano: Senardi 2004; Zangrandi 2004. Fondamentale ancora Tellini 1993. Per i precedenti studi sul tema rimando alle bibliografie di Senardi (pp. 210-211) e di Tellini (pp. 52-54), rispetto alla quale si segnala anche Mattalia 1981. Per il *Duca d'Atene* indispensabile il riferimento a Michieli 2003, in particolare l'*Introduzione* e la *Nota al Testo* (pp. VII-XIX e pp. XXI-LIV). Una lettura dei racconti tommaseani che sia spunto per l'analisi del rapporto tra letteratura e Risorgimento si trova in Salimbeni 2008.

4 Tommaseo 1830d, p. 88.

primo racconto⁵. E a proposito del *Duca*, certo la sua prova storica più significativa, Tommaseo stesso dirà in una lettera inviata all'amico Giovita Scalvini che sua intenzione non era «di fare un romanzo»⁶, tanto è vero che persino l'editore Baudry accetterà di non far comparire sulla *princeps* tale denominazione⁷.

La scelta della forma racconto è comprovata dal fatto che nell'autunno 1838 Tommaseo rivede il già edito *Duca* e stende *Fede e bellezza*, espressamente chiamato «romanzo»⁸ nel *Diario intimo*, al di là della sua singolare struttura. E benché *Fede e bellezza* si ricollegli al filone dei romanzi di confessione e psicologici alla francese, è profondamente influenzato dalle riflessioni sul tema storico consegnate alla rivista fiorentina. Lo scopo è pur sempre far rivivere sulla pagina ciò che è racchiuso nel «cuore» dei personaggi, affinché si instauri una comunicazione empatica che faccia «palpitare» il lettore. La narrativa storica, però, nel ritrarre il vero dei moti dell'anima e degli affetti, dovrà bandire l'amore⁹.

Viene infatti suggerita «una narrazione senza amori» tale da affrancare il romanzo storico dalla deriva del mero intrattenimento. La poetica del Tommaseo non propone pertanto un rinnovamento dettato dall'insoddisfazione per il genere storico in sé. Si polemizza, piuttosto, con la prassi coeva, con quel «contagio»¹⁰ di narrazioni imitative dello Scott che intendono «piacere o giovare più alle donne che agli uomini», «agli sfaccendati» o «a quella razza d'uomini solamente che per oc-

5 Tommaseo 1830e, p. 51.

6 Tommaseo 1860, pp. 240-241. Giovita Scalvini, poeta, traduttore e critico letterario tra i maggiori del primo Ottocento (ricordiamo ad esempio le sue considerazioni sull'*Ortis*, la collaborazione alla «Biblioteca italiana», il suo saggio sui *Promessi Sposi* e la sua traduzione del *Faust*), riveste un ruolo importante nella poliedrica attività di Tommaseo. Entrambi esuli a Parigi, coltivano per tutta la vita, per usare le parole di Danelon, una sincera «amicizia letteraria» (Danelon 1989). Tra gli scambi più significativi si ricordano le note suggerite al Tommaseo per il suo *Commento alla Divina Commedia*, proposte di vocaboli, definizioni e sinonimi che torneranno utili nell'impresa del *Dizionario* e i giudizi sul *Duca d'Atene*. Non si dimentichi, d'altra parte, che quanto ci rimane di Scalvini si deve in buona parte al lavoro dello stesso Tommaseo che, ricevute le carte dell'amico in eredità, curò personalmente, sebbene con discutibili criteri filologici, la selezione e la pubblicazione di numerosi scritti rimasti inediti.

7 Cfr. Tommaseo 1946, p. 267.

8 Ivi, p. 280.

9 Tommaseo suggerisce di adottare la tematica amorosa come «condimento» alla maniera di Manzoni, che ha sì raccontato la storia di due promessi sposi ma in maniera fredda (cfr. Tommaseo 1830e, p. 49). Nota è l'incongruenza tra tali affermazioni e i racconti, dove l'amore è certamente presente. Del resto il tema risulta funzionale a quella rappresentazione sospesa tra purezza e sensualità delle figure femminili, che spesso ritorna nella produzione tommaseana. Ma Tommaseo nell'affrontare la tematica amorosa non segue le orme del Manzoni; nel *Duca* infatti alla felice notizia dell'avvenuto matrimonio di Matilde e Rinaldo a lungo ostacolato dalla crisi cittadina, si contrappone il rapido accenno alla futura morte di parto della giovane.

10 Tommaseo 1830e, p. 40.

cupazioni, per anime, e per coltura somigliano più del conveniente alle donne»¹¹. Affinché dunque non si porti in primo piano ciò che è mero sfondo e non si conceda spazio a tematiche ritenute inessenziali, predominio incondizionato deve avere la storia, di cui si sottolinea l'autosufficienza¹². In grado di fornire una materia che da sola scavalca per profondità ed esaustività ogni finzione, essa offre innanzitutto la possibilità di colmare il bisogno di verità che è insito nell'uomo. Dal momento che la verità è per Tommaseo esclusivamente di natura morale e politica, solo il romanziere che rimane fedele all'effettivo svolgimento dei fatti potrà assolvere pienamente il compito educativo, prima che estetico, a cui è destinato. Egli dovrà proporsi di «rendere popolare la storia patria, farne intendere il significato, congiungere le cose morali con le civili e infondere nella massa sempre crescente dell'umano sapere l'unità che le manca»¹³. Attenersi alla storia diventa quindi un dovere morale, senza il quale non si dà né letteratura né alcuna parvenza di utilità; insistere su superflue divagazioni comporta al contrario il rischio di nuocere al lettore.

Alla base della riflessione di Tommaseo è presente non solo un'evidente finalità pedagogica ma anche una concezione ideologica che presuppone un progressivo e continuo arricchimento dello spirito umano. Il romanzo storico viene infatti definito una «prova dell'umana perfettibilità», nato come tentativo di dare una risposta alle esigenze di verità e bellezza insite in ogni individuo. Pur essendo genere in sé difettoso e incapace di offrire, nelle sue concrete manifestazioni, una totale e assoluta valorizzazione del vero, dà dunque dimostrazione di grandi potenzialità, contribuendo al «nostro avanzare». Anche il lettore più «grossolano» che si accosta a questo tipo di narrazione può trarne giovamento: a discapito della finzione, ricorderà la verità quando la trova e, una volta scopertala, sarà sempre più incline a desiderarla e a impossessarsene. Il romanzo storico sembra dunque fungere da esca poiché, mentre accende la sete di verità, ne sollecita contemporaneamente il bisogno¹⁴. E tanto più l'uomo proseguirà sulla strada del proprio raffinamento tanto più ricercherà la verità. Per questo motivo, tale narrazione non potrà che avere natura transitoria: il suo destino sarà l'evoluzione verso una letteratura

11 Ivi, p. 49. Alcuni mesi prima, recensendo un romanzo di Carlo Varese, Tommaseo scrive: «In questa parodia che noi ci siam fatta lecita del sistema fedelmente seguito nei più fra i romanzi storici che vengono uscendo alla luce, noi non prendiamo di mira se non l'abuso, l'eccesso. Walter Scott e Manzoni sono ambedue nel loro genere originali: ma quando mai cominceremo ad accorgerci che l'andar dietro a uomini originali, non è già un imitarli, è un contraffarli, è uno spingere l'arte nel monotono? [...] Non vi sarà dunque altra maniera di scrivere romanzi fuori dalla maniera di Walter Scott?» (Tommaseo 1830b, p. 109 nt. 1).

12 Per il rapporto tra vero e finzione nel pensiero di Tommaseo si veda Danelon 2000; si veda anche Danelon 1994 per una ricostruzione del pensiero storico critico di Tommaseo sul romanzo.

13 Tommaseo 1838b, p. 286 (corsivo mio).

14 Tutte le citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1830e, pp. 41-43.

sempre più poggiata sul vero e dunque strumento e stimolo per un modo di fare storia meno freddo e distaccato.

Tommaseo ritiene che il romanziere, affinché adempia il vero scopo dell'arte, debba essere in grado di spandere dalla storia «scintille d'affetto»¹⁵, vale a dire sprigionare energia, offrire materia viva e pulsante, non un nudo resoconto dei fatti. Egli dovrà allora rievocare avvenimenti esemplari, far rivivere personaggi lontani, ridar loro la parola, illuminarne di nuovo gli affetti, riplasmare quelle «sembianze»¹⁶ andate perdute con il trascorrere degli anni, all'insegna della verità. Solo se si offrirà un ritratto autentico del passato, la storia potrà dispiegare tutta l'eredità di valori che porta con sé e che l'uomo moderno non solo deve conoscere, ma fare propri. Una riproposizione della storia così carica di sentimento non presuppone, però, alcuna concessione all'inverosimile o al falso, ma richiede la capacità di svelare il segreto che essa racchiude; tale operazione di scavo spetta esclusivamente al poeta, in qualità di ermeneuta e indagatore del vero. Viene dunque a ridefinirsi il ruolo dell'invenzione all'interno del genere: relegato alla natura di «estranio ornamento» – e in quanto tale sopprimibile – tutto ciò che esula dalla «vita de' fatti»¹⁷, Tommaseo domanda alla fantasia del poeta di assurgere ad un nuovo grado di consapevolezza e di rappresentazione:

[...] certamente, quella forza d'immaginazione che ora si disperde e sovente s'abusa nella difficile opera di fingere il falso, s'occuperà ben più profittevolmente e più gloriosamente col tempo nella non meno difficile e non meno poetica d'indovinare il vero nascosto, e dai pochi avanzi che ne rimangono, ricomporlo intero e vivente.¹⁸

L'immaginazione, se usata poeticamente, non altererà la storia, ma arriverà là dove la storia non è in grado di manifestarsi autonomamente, in forma compiuta. Si ammetterà dunque il solo inventato necessario al completamento della storia, vale a dire ciò che occorre per «nicchiare le poche pietre rimaste dell'antico edificio fedelmente, senza guastarle nell'edificio novello»¹⁹. L'invenzione servirà a illuminare gli avvenimenti più degni di memoria e i grandi protagonisti del passato, a raccogliere i segmenti di vero e riproporli nella loro interezza. Essa diventa strumento per penetrare nel vivo delle vicende quando la storia tende a fornirne solo la «scorza»²⁰.

La più alta forma di creazione non risiede per lo scrittore nell'invenzione, ma nella capacità di «dedurre il fondo de' fatti»²¹ dai dati in nostro possesso; «trarre dalla

15 Tommaseo 1838b, p. 197.

16 Tommaseo 1830e, p. 62.

17 Ivi, p. 41.

18 Ivi, p. 40.

19 Ivi, p. 48.

20 Tommaseo 1828a, p. 89.

21 Tommaseo 1828d, p. 98.

storia senza falsarla» sarà presupposto indispensabile perché il romanzo diventi poesia, tanto più che la storia stessa non ha, come invece molti pensano, natura prosaica²². Dante stesso, secondo Tommaseo, ha mostrato la conciliabilità di storia e poesia negli episodi di Francesca e Ugolino e, con essi, ha assolto il compito di riavvicinare i lettori del presente alle idee storiche, affinché ne estrarrebbero il nutrimento morale, oltretutto, naturalmente, godimento estetico. Nella recensione all' *Algiso* del Cantù, novella in versi che Tommaseo propone come modello di «franchezza di stile» e in cui riconosce l'aderenza al vero storico, si trova poi una dichiarazione chiara di che cosa significhi fare storia poetica: raggiungere la validità universale del messaggio, l'applicabilità a tutti i casi, mediante il semplice attenersi al fatto rappresentato; in sostanza, proiettare il particolare nell'universale, il grande nel piccolo, il passato nel presente senza allusioni esplicite, giacché i riferimenti all'attualità saranno «più abbondanti quanto meno cercati»²³.

Queste istanze poetiche sono in realtà primariamente educative, giacché sottolineano la validità generale dell'insegnamento che si può trarre dalla storia. La questione ricade dunque, ancora una volta, sulla verità e sulla necessità che essa si manifesti poeticamente nella sua nudità. Solo così si avrà un romanzo «bello»²⁴, laddove con bellezza si intende «l'unione di più veri compresi dall'anima in un sol concetto»²⁵. Questo ideale estetico fondato su un assoluto primato del vero, tuttavia, non solo non trova piena realizzazione in nessuno dei romanzi storici analizzati dallo scrittore ma, soprattutto, dà ragione delle riserve che egli avanza sul capolavoro manzoniano, di cui non vengono negate la rilevanza e l'eccellenza.

Tommaseo contesta a Manzoni di non essere riuscito appieno nell'operazione di «educare in una maniera più poetica e vera la musa della storia». Lo scrittore dei *Promessi sposi* avrebbe infatti «composto un romanzo con il solo fine di comporre un romanzo»; si sarebbe prefissato, insomma, un intento meramente letterario, certo riuscitissimo, ma non in grado di soddisfare tutte le finalità che Tommaseo richiede al genere storico. A suo dire, sembra infatti mancare o non essere facilmente intuibile nella narrazione manzoniana la verità che nel complesso si propone di dimostrare. E proprio perché non si scorge la meta verso cui deve tendere l'opera d'invenzione, la morale posta a conclusione del romanzo appare eccessivamente

22 Scrive infatti Tommaseo: «[...] i più si credono tuttavia di non poter trarre dalla storia senza falsarla: e ciò prova che non conoscono, non sentono, e però non possono rendere l'immensa poesia ch'è nella pura e semplice verità» (Tommaseo 1830c, p. 28).

23 Tommaseo 1828e, pp. 72-73.

24 Così si legge a proposito della *Battaglia di Benevento*: «Il contraddire alla storia conduce l'ingegno creatore a inverosimiglianze d'azione, d'affetti e di caratteri, delle quali non si sa la cagione dai più, ma si sente l'effetto. Io per me non credo punto necessario al romanziere o al poeta il partirsi dalla storia per cercare la bellezza» (Tommaseo 1828d, p. 78).

25 Tommaseo 1830a, p. 41; Tommaseo qui parla anche di «armonia di più veri sentita dall'uomo».

riduttiva: «sugo troppo poco a tre tomi»²⁶. Tommaseo ritrova nell'opera di Manzoni tante verità, ma non comprende, nel complesso, quale intenzione muova il tutto; pur giudicando splendide e ineguagliabili le pagine dei *Promessi sposi*, non vi trova riflessa quella bellezza che deriva dal cogliere insieme, in un unico sguardo, «l'armonia di veri», condizione imprescindibile perché si abbia poesia creatrice. L'importanza dell'«impressione totale»²⁷, a scapito e di fronte alla pluralità, implica in Tommaseo un istinto artistico totalmente nuovo, che prevede una sorta di messa a fuoco graduale della realtà da rappresentare, una struttura a schegge, a frammenti. Un quadro o un fatto andranno tratteggiati a più riprese lasciando che «i movimenti svolgano le forme»; bisognerà allora «pigliarli», seguirne le linee, lasciarli poi «a miglior tempo» e poi «ripigliarli» di nuovo, avendo sempre chiaro non «quanto» resta da dire ma «quel» che resta da dire²⁸. Solo dall'accumulo e dall'armonia di queste singole «impressioni» si riuscirà infine a dominare la complessità del tutto. La progressione per impressioni in vista dell'unità presuppone anche che il romanziere non ritragga con il «microscopio alla mano»: egli non deve sacrificare le distanze e porre oggetti di dimensioni diverse sullo stesso piano; non osserverà o si soffermerà troppo sulla contemplazione dei dettagli minuti giacché il suo scopo non è «sparpagliare» ma «raccogliere»²⁹. Il suo occhio dovrà vedere più lati delle cose, più prospettive in un tempo, così da «abbracciare» l'intera rappresentazione nella «sublime unità dell'affetto»³⁰.

Proprio questa poetica frammentistica ma, si badi, non dispersiva, giacché ha il suo fine nell'unità, Tommaseo pone come carattere costitutivo dei suoi racconti. Egli seleziona un solo episodio della storia (ora il sacco di Lucca, ora la cacciata di Gualtieri di Brienne da Firenze, ora l'assedio di Tortona)³¹, ben circoscritto sul piano temporale, e lo rappresenta per momenti che sono giustapposti ma simultanei. Le modalità di accostamento procedono come in un montaggio cinematografico: le scene contenute in un paragrafo o in un breve capitolo si raccordano senza con-

26 Questa e le precedenti citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1827, pp. 107-108.

27 Tommaseo 1830a, p. 43.

28 Tommaseo 1828c, p. 124.

29 Tommaseo 1830a, p. 42.

30 Tommaseo 1828c, pp. 121-124.

31 Il *Sacco di Lucca* è incentrato sulla rappresentazione delle lotte intestine tra guelfi e ghibellini lucchesi da cui trae vantaggio Ugucione della Faggiuola, capo ghibellino e podestà di Pisa, che, con uno stuolo di pisani e di mercenari stranieri, saccheggia la città il 14 giugno 1314. Il *Duca d'Atene* tratta della cacciata di Gualtieri di Brienne da Firenze, avvenuta tra il 26 luglio e il 6 agosto del 1343. *L'assedio di Tortona* racconta le conseguenze dell'assedio e la caduta di Tortona nelle mani del Barbarossa nella primavera del 1155. Tra le recenti edizioni oltre a quelle di Senardi e Tellini e Michieli 2003 si segnala anche la recente riproposizione del solo *Assedio* in Santi 2005, pp. 12-24, corredato da un breve commento (pp. 25-29). Per le edizioni precedenti si rimanda a Tellini 1993, p. 43.

nessioni esplicative, poiché nell'insieme trovano la loro giustificazione. L'effetto complessivo non è quindi quello di una distruttiva segmentazione, quanto piuttosto di una struttura che non è solo antiromanzesca, ma, verrebbe da dire, persino antinarrativa. Si ha la percezione che manchi una vera e propria evoluzione delle vicende, uno svolgimento che conduca gradualmente dall'inizio all'epilogo. Né, del resto, risulta possibile ravvisare un vero e proprio centro: ciò che Tommaseo rifiuta e sacrifica, a tutto vantaggio del procedere per impressioni, è l'intreccio. Vigé al contrario una focalizzazione continua, una progressiva dilatazione dei diversi nuclei di interesse che vanno così a costituire il corpo dei racconti.

Si può quasi affermare che tale *modus operandi* non sia altro che una singolarissima attuazione di quanto si legge nell'introduzione al *Falco della Rupe* di Bazzoni a proposito del romanzo storico: Tommaseo insomma applicherebbe la sua «gran lente» a un punto preciso, specifico, di quell'«immenso quadro che è la storia», riportandolo alle sue «naturali dimensioni»³². Ma tale amplificazione, a differenza di quanto intende Bazzoni, si traduce in una rappresentazione panoramica che non è in movimento ma statica: Tommaseo non istituisce alcuna relazione con il prima e il dopo, non ammette digressioni o pause, né tantomeno è disposto a concedere una qualsivoglia articolazione tra scene primarie e secondarie. Manca l'alternanza tra contorni e punti focali cosicché ogni parte del racconto assume eguale importanza e viene come fissata, immortalata³³. Si rappresenta già il culmine della tensione, il punto saliente della vicenda, e senza bisogno di cornici perché non funzionali. Così i momenti in cui si organizzano i racconti non sono capitoli che conducono gradualmente a uno scioglimento ma blocchi da assemblare, frammenti o «scintille» individuati dall'autore, che assumono coerenza come parte di un tutto. Prevale insomma la simultaneità sulla mobilità: l'impressione è quella di essere di fronte alle pennellate di un quadro.

La parola «quadro» ben rende conto della peculiare natura di queste narrazioni; Tommaseo stesso ricorre sovente al campo semantico pittorico per darne una definizione: si pensi all'espressione «dipintura poetica sciolta di metro» per il *Sacco di Lucca*³⁴ o a «pittura dialogata» per il *Duca d'Atene*³⁵. Tali metafore lascia-

32 Bazzoni 1829, p. 19. Nella cornice introduttiva al *Falco della Rupe* la storia viene paragonata a un grande quadro dove sono tracciati tutti gli avvenimenti; il romanzo storico viene definito una gran lente in grado di riportare alle naturali dimensioni ciò che era appena visibile nella storia, restituendole i suoi colori. La Zangrandi sostiene che nel caso di Tommaseo il romanzo storico non può definirsi una gran lente, ma è «la storia stessa che si fa racconto e poesia» (Zangrandi 2004, p. 107). Tuttavia come Bazzoni ritiene che il romanzo storico riesca a restituire alla storia i colori che le sono propri, così Tommaseo parla del romanziere come di colui che deve sapere «ricolorire» personaggi e fatti rimanendo aderente alla verità; e la metafora del colore torna anche nelle definizioni che l'autore dà del *Sacco* e del *Duca*.

33 In Mauroni 2007 si utilizza giustamente il termine «ipostatizzato».

34 Tommaseo 1838a, p. 229.

35 Del Lungo – Prunas 1911, p. 497.

no inoltre trasparire l'aspirazione poetica che muove l'autore nella redazione di questi racconti; si ha poesia quando non si descrive, ma si dipinge con rapidi tratti, esattamente come ha fatto Dante nella *Commedia* o come insegnano i grandi poemi classici. Non a caso una delle critiche che Tommaseo muove a Manzoni riguarda l'eccessiva cura nell'«osservare sempre e tutto», nell'indugiare troppo nelle descrizioni, quantunque l'autore dei *Promessi sposi* «talvolta lasci immaginare troppo e talvolta nulla»³⁶.

Una narrazione storica il cui fine non sia meramente letterario deve invece essere parsimoniosa, condensare e non disperdersi in sottigliezze descrittive o sentenze eccessivamente erudite che il pubblico potrebbe non tanto non gradire quanto piuttosto non capire fino in fondo³⁷; anche Guerrazzi avrebbe guadagnato in poesia nella sua *Battaglia di Benevento* se il suo narratore fosse stato meno intrusivo, se avesse accorciato le vicende di un secolo, se avesse eliminato i preamboli³⁸. Il giudizio non deve infatti scaturire da un riproporsi continuo di commenti, antefatti o digressioni ma dai fatti stessi. Nella lettera che invia a Scalvini, rispondendo alle critiche mossegli sul *Duca* dall'amico, Tommaseo dirà che «i grandi artisti quel ch'era da supporre supposero» e che «difetto de' romanzi, poemi, drammi moderni è voler cacciare l'esposizione nel lavoro, cioè il piedistallo in capo alla statua»³⁹. La vantata grandezza di Omero nel sapere ritrarre in uno spazio tutto sommato contenuto la mole impressionante di fatti legati alla guerra di Troia, lasciandone molti altri nell'ombra, è la soluzione che Tommaseo cerca di imitare, soprattutto nel taglio che impone ai quadri storici delle narrazioni. Come l'*Iliade* non rappresenta i dieci anni di guerra ma solo cinquantuno giorni dell'ultimo e come soggetto del poema non consiste nella caduta di Ilio ma nell'ira di Achille e nella morte di Ettore, così i racconti non riportano una storia dall'inizio alla fine, ma un momento ben definito della Storia nella sua essenzialità, senza coordinate superflue e dando per acquisiti il prima e il dopo, giacché «il tutto non si può svolgere né si deve dall'arte»⁴⁰.

La sua poetica si impernia sulla *brevitas* intesa come opposto della prolissità giacché l'efficacia, la vita poetica non risiedono nella lunghezza ma nella concentrazione. E in questo Tommaseo ravvisa uno dei grandi limiti del romanzo storico, poiché esso «perseguita la realtà fino ne' suoi più verecondi latiboli, e per meglio darla a in conoscere la fa in brani»⁴¹.

La necessità di ritrarre solamente l'essenza della storia non solo presuppone l'e-

36 Tommaseo 1827, p. 116.

37 È singolare il fatto che Tommaseo tema che il pubblico possa non capire le lungaggini erudite e nei racconti dia invece per scontati gli antefatti degli episodi scelti.

38 Cfr. Tommaseo 1828d.

39 Tommaseo 1860, pp. 240-241.

40 Michieli 2003, p. 201.

41 Tommaseo 1830d, p. 89.

sclusione di dettagli superflui e di lungaggini fini a se stesse ma comporta anche un disinteresse per ciò che tocca la storia solo marginalmente. Tommaseo non può dunque condividere la scelta manzoniana di fare delle “genti meccaniche” i protagonisti dell’opera. Egli censura buona parte dei personaggi dei *Promessi sposi*, a cominciare naturalmente da Renzo e Lucia; non vede quale senso vi sia nel fare di «due villici» due eroi, quand’anche ci si proponga di parlare delle condizioni sociali dell’epoca o di rappresentare le ingiustizie che la povera gente è costretta a sopportare; a suo avviso, infatti, «gl’infimi nella scala del mondo» non fanno la storia, per cui è del tutto insensato che un «montanaro», benché uomo stimabile, possa occupare tanto spazio nel narrato⁴².

Vi è forse dietro questa posizione poco moderna e romantica sulla natura dei protagonisti l’aspirazione alla sublimazione poetica del genere storico, che fa pensare ancora all’epica. Nei racconti infatti Tommaseo non solo compie una scelta diametralmente opposta a Manzoni ma, come è stato giustamente messo in luce⁴³, rifugge anche dall’eroe tipico di Scott. I suoi quadri non hanno mai un unico protagonista, giacché si concentrano sul personaggio chiave di uno specifico momento, che figura sempre tra i cittadini notabili. Non manca la messa in scena del popolo minuto o addirittura del mondo contadino, ma non se ne dà mai un rappresentante singolo, in azione, giacché gli umili, da soli, non hanno alcun peso. Per questo Tommaseo ritrae sempre la collettività, la cittadinanza, quando si tratti di agire, di mutare il corso della storia.

La predilezione per personaggi alti, che siano coinvolti direttamente nei giochi politici e nelle sorti cittadine, è giustificata anche dal fatto che essi potranno solo raramente essere non storici, frutto di pura e semplice invenzione. La scelta di figure realmente esistite certamente richiederà particolare cautela, così da prevenire antistorici errori, ma sarà anche garanzia di veridicità. Partendo dai dati che la storia offre e cercando di esaurirne la complessità, il romanziere dovrà essere in grado di dare vita agli «estinti». Ne riprodurrà i costumi, mantenendosi fedele alla verità, per non incorrere in brutture e falsità paragonabili ad un «Temistocle con la toga» o ad un «Catone con il pallio»; ma ne presenterà anche fatti e sentimenti, mettendo questa volta a frutto la propria esperienza grazie a una compenetrazione empatica basata sullo «studio filosofico del cuore dell’uomo»⁴⁴.

Risulta chiaro allora come, per Tommaseo, il personaggio più riuscito nei *Promessi*

42 Le citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1827, pp. 104-105. Tommaseo a proposito di Renzo e Lucia parla di due personaggi che toccano la storia di «isbiecco» o «di furto» o li definisce un «appicco». E altrettanto negativi sono i suoi giudizi su Don Abbondio, personaggio che sa di «mendicato e picciolo» e che «è tanto uguale a se stesso, che se non fosse la grand’arte dell’Autore, all’ultimo annoierebbe», e su Agnese, figura un po’ «greve».

43 Cfr. Senardi 2004; Zangrandi 2004.

44 Questa e le precedenti citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1830e, p. 63.

sposi, «più sovrano di tutti» perché la storia lo dà già «bell'e fatto»⁴⁵, è il cardinal Federigo Borromeo che pur comparendo tardi nel romanzo, ne sarebbe in realtà la fonte di ispirazione. La sua figura spicca infatti su tutte le altre perché non nuoce al vero, non svicola l'attenzione e non porta in primo piano ciò che dovrebbe invece rimanere sullo sfondo. E, come è facile intuire, gli altri episodi dove emergerebbe la pura ispirazione di Manzoni sono quelli relativi alla peste e alla carestia perché minore è il coinvolgimento dell'invenzione.

La fedeltà al vero ha poi, a detta di Tommaseo, ripercussioni felici su qualsiasi livello della narrazione. Si legge infatti:

Quando l'Autore narra il vero, egli ha molte cose da dire; molte ne raccoglie con sublime semplicità in una pagina, in un periodo; il suo spirito s'innalza, si espande; il suo tuono si rassicura, il suo stile s'invigorisce: quando inventa, egli ci dà la narrazione a goccia a goccia; una specie di timida accuratezza, di scrupoloso studio della verisimiglianza, lo tiene in angustia, gli toglie quella franchezza che è il tuono del Genio, il tuono degno di lui. S'egli avessi con più ancora di liberalità voluto donarci quelle circostanze storiche che rendono individuali i fatti [...] il lettore, cred'io, gliene avrebbe saputo buon grado.⁴⁶

Ne deriva un incerto apprezzamento per il verosimile manzoniano, e non solo perché ritenuto di inferiore riuscita, meno poeticamente ispirato. Sembra quasi che se ne limiti il ruolo a un "pretesto" con cui Manzoni, certo mirabilmente, ripropone l'autorevole insegnamento della storia. Da qui le ragioni del capovolgimento attuato da Tommaseo: sono gli episodi storici il fulcro, il cardine del romanzo, mentre la vicenda, «il nodo principale della cosa», passa del tutto in secondo piano⁴⁷. Sembra dunque sfuggire il fatto che nei *Promessi sposi* l'invenzione sia in grado di fornire una lezione non meno autentica della storia stessa, cosicché la rappresentazione della società lombarda secentesca non pecca mai di inverosimiglianza. Nei racconti, invece, nonostante la tanto proclamata fedeltà al vero, la volontà di riproporre in un quadro palpitante e vivo le passioni che hanno alimentato le vicende passate porta prepotentemente alla ribalta l'invenzione: si pensi all'accentuazione della componente macabra nel *Duca*, al velato erotismo di certe figure femminili o al contrasto tra empietà e sacralità, che costituiscono un indubbio riflesso della personalità dello scrittore. Come giustamente fa notare Tellini, rispetto alla profondità e all'insistenza con cui nei racconti «il mondo interiore e soggettivo invade i confini della storia vera», «l'inventato di Manzoni è più razionalmente vero di quanto non lo sia il vero storico di Tommaseo»⁴⁸. Nei suoi inter-

45 Tommaseo 1827, p. 113; dell'Innominato si dice ad esempio che «molto si avrebbe forse a dire prima di conoscere con chiarezza se quelli sieno veramente i gradi pei quali uno spirito passa alla conversione»; quanto al ritratto della Monaca di Monza, sarebbe più vivo, se l'Autore non avesse, per eccesso di delicatezza, «troncata la parte dei suoi travamenti» (ivi, p. 112).

46 Ivi, p. 104.

47 Ivi, p. 102.

48 Tellini 1993, p. 91.

venti sull'«Antologia», lo scrittore fornisce dunque in maniera organica e coerente una poetica incentrata sul vero, mettendo in luce le debolezze dei romanzi storici in voga e suggerendo quali strade imboccare per evitarle. Nella pratica, tuttavia, non scrive un romanzo e approda a soluzioni che si pongono esattamente agli antipodi del romanzo. E pur volendo rimanere aderente alla storia, ne dà invece una riscrittura inconsapevolmente viziata dal suo soggettivismo e a tratti inverosimile. La singolare struttura per quadri dei racconti, più rappresentativa che narrativa, e la distanza da intromissioni di natura esplicativa sono legate alla convinzione che il vero non abbia bisogno di interventi per emergere nella sua essenza. Tale scrupolo di fedeltà alla storia guida Tommaseo nella costruzione del narratore che di fatto proietta il lettore direttamente nelle vicende rappresentate, senza offrire troppe spiegazioni, come ben si evince dalla scelta di aprire *in medias res* tutti i racconti. Tuttavia, benché i commenti del narratore siano fortemente limitati, non si ha di fronte un neutrale resoconto. La rappresentazione del Medioevo è evidentemente filtrata da uno sguardo parziale e non può dirsi propriamente il ritratto di un'epoca; si tratta invece di una ricostruzione già sottoposta a giudizio e soprattutto fortemente macchiata di antirealismo. Violenze ed empietà, certamente presenti nella storia e nelle fonti, sono a tratti esasperate, quasi oggetto di un certo compiacimento, e finiscono con il trasformare la Lucca di Uguccone e la Firenze del Duca in due città sostanzialmente identiche, cariche di odi e contraddizioni. Denominatore comune di questi racconti è infatti il contrasto, che, talvolta, non è peculiare all'epoca rappresentata, ma sembra doversi ascrivere a un riflesso dei dissidi e delle contraddizioni insite nella personalità dell'autore: si pensi all'accostamento di sacro e profano, di sensualità e religiosità che caratterizza quasi tutte le figure muliebri del *Sacco di Lucca* o alla lotta interiore che diviene quasi un contrassegno della maggior parte dei personaggi. Vi è inoltre, più per accrescere drammaticità che per aderenza alla storia, la tendenza a evitare il lieto fine nelle sorti dei personaggi e si rappresentano per lo più figure ambigue, mai del tutto scevre da ombre o dubbi, quand'anche positive.

Anche a proposito del pubblico a cui è destinato il genere storico non vi è perfetta sintonia tra articoli e racconti. Nel saggio *Del romanzo storico* egli precisa come tale narrazione sia legata alla presenza di un fruitore non colto, poiché, se si trovasse un mezzo più piacevole di far conoscere la storia agli indotti, essa perderebbe la ragione di esistere e si estinguerebbe immediatamente. Già si è detto inoltre di come il lettore più «grossolano» possa riconoscere in quella «narrazione al vero in parte appoggiata un'aura quasi di verità». Le affermazioni sullo stile che affiorano dagli articoli possono aiutare a gettare luce su quale destinatario Tommaseo sembra avere in mente. Parlando dello stato attuale della tragedia in Italia, scrive:

Lo stile deve essere semplice, proprio, naturale, quasi come si favella. Tutto il vocabolario delle arti e degli usi del vivere, tutto quel frasario prezioso di traslati popolari vivissimi, efficacissimi e sovraneamente filosofici, dalla lingua del popolo solamente s'attinge. [...] Pochi autori o nessuno, scrivendo, pensavano non dico al volgo, ma al popolo; il più de' libri italiani riesciva inintelligibile od almeno oscuro e però spesso noioso ai più de' lettori; e il diritto

sacro, l'augusta missione di ammaestrare gli uomini, era ceduta alle penne inette di scrittori veramente volgari. Un grand'uomo ha finalmente degnato di rivolger la parola alla moltitudine, e la sua voce trovò in ogni cuore un'eco di riconoscenza e di lode. Qualunque sia per essere il giudizio che i posteri profferiranno del romanzo d'Alessandro Manzoni, i contemporanei sono obbligati a ripetere che quel libro ha insegnato alla letteratura lo smarrito suo fine, quello d'esser utile ai più.⁴⁹

In questo elogio rivolto a Manzoni, Tommaseo espone alcuni dei principi basilari della sua concezione della lingua e della letteratura: l'esigenza di uno stile piano e semplice, aderente all'uso vivo; la necessità di far tesoro di frasi, lemmi, modi di dire riposti nella favella del volgo (come già ebbe a dire nel *Perticari*)⁵⁰; l'importanza o meglio il «diritto sacro» di ammaestrare la moltitudine attraverso la letteratura. Il capolavoro manzoniano ha affermato nuovamente l'intenzione educativa che si richiede all'arte, allargando il numero dei lettori e istituendo con essi una comunicazione proficua, grazie ad una lingua più utile e vera. La via tracciata da Manzoni ha mostrato chiaramente i risvolti sociali e insieme pedagogici che comporta la cosiddetta «questione della lingua», tema che anche per Tommaseo non si risolve mai in una ricerca puramente tecnica. Quel che egli infatti si aspetta dal romanzo storico è essenzialmente che persegua l'obiettivo di una lingua più popolare e spontanea, tant'è vero che dei *Promessi sposi* elogia la grande capacità di discostarsi dall'oscura eloquenza, profondità e freddezza di Scott a tutto vantaggio di una «ingenuità candida», di una «abbondanza che scalda il cuore». Anche su questo terreno Tommaseo rileva una «popolarità qualche volta affettata» da parte di Manzoni, ma la ritiene conseguenza dello sforzo di intelligibilità che lo scrittore milanese ha strenuamente perseguito nel romanzo⁵¹.

Date le premesse, può dunque stupire la distanza tra la lingua del capolavoro manzoniano e la lingua dei racconti, che non risulta parimenti comunicativa o, comunque, altrettanto adatta allo scritto e alla conversazione. Ma, secondo Tommaseo, l'aspirazione poetica che deve permeare il genere storico non è un aspetto inconciliabile con la contemporanea ricerca di popolarità ed espressività. Dante è il modello di riferimento, poiché nella *Commedia* si è servito di una lingua po-

49 Tommaseo 1828b, pp. 79-80.

50 Il *Perticari confutato da Dante* è il primo scritto di carattere linguistico di Tommaseo, pubblicato nel 1825 e strutturato in «brevi cenni», vale a dire in forma di raccolta di citazioni e sentenze. In esso lo scrittore prende le distanze dalle posizioni di Perticari, sostenitore di un ideale linguistico non circoscritto al solo toscano, di cui invece Tommaseo ribadisce la centralità. Ma in particolare la trattazione si sofferma sull'importanza dell'uso popolare, laddove il popolo emerge come custode della nobiltà della lingua e le «classi più nobili» come fonte della sua corruzione. La questione della popolarità non impone però il rifiuto della lingua degli scrittori e della tradizione, a favore della quale, peraltro, si schierava il Perticari: ciò che Tommaseo afferma invece è una drastica apertura, un attingere a piene mani da parte della lingua letteraria al toscano d'uso, alla luce anche di una precisa valenza civile e sociale ormai assunta dalla questione linguistica.

51 Tutte le citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1827, p. 110.

etica non diversa «dall'umil prosa», «tutta parlata in Toscana» e presente nelle «opere di famigliare linguaggio». Ciò che «rende poetico il dire dell'Alighieri è, non la stranezza dei vocaboli, ma la scelta e la collocazione rispondenti alla poesia del concetto»⁵².

Emergono allora altre importanti differenze tra l'autore dei racconti e Manzoni. Tommaseo non circoscrive il proprio spoglio linguistico al solo fiorentino ma scava negli angoli della lingua, «nelle zone riposte delle aree di Toscana fuor di Firenze»⁵³, in cui lo scrittore coglie il retaggio di un illustre passato. Questa scelta, al di là dell'interesse documentario per le varie parlate regionali, che è caratteristica peculiare di Tommaseo, è motivata soprattutto dalla singolare poetica che connota la sua narrazione storica⁵⁴.

La necessità di far rivivere la storia, infatti, deve inevitabilmente investire anche il linguaggio: è indispensabile che l'epoca rappresentata sia evocata anche attraverso una veste linguistica appropriata. Non tanto nei contributi offerti all'«Antologia», quanto direttamente nei racconti si sviluppa allora quell'idea originalissima di un recupero archeologico di stilemi arcaici quale strumento per riproporre il colore del tempo. Attingere alle aree marginali della Toscana, che hanno conosciuto un'evoluzione linguistica meno marcata rispetto al capoluogo, consente allo scrittore di trarre dall'uso, dal popolare, tutto ciò che in esso vi è di conservativo, elegante e letterario, ottenendo quella patina arcaica che è peculiarità dei suoi racconti. Ovvie, però, le ripercussioni sul piano dell'immediatezza; se ne ricava un'impressione di eccessivo studio, di affettazione, segnalata, nel *Duca*, anche dai primi lettori amici dello scrittore⁵⁵.

La prosa di Tommaseo non ha discorsività e regolarità assimilabili a quelle del capolavoro manzoniano. L'obiettivo è infatti «tentare qualcosa che più a creazione poetica *somigli*», quale è appunto una «dipintura poetica sciolta di metro»⁵⁶. Già nella recensione al *Falco della Rupe* di Bazzoni sono offerti alcuni suggerimenti pratici che preludono a soluzioni ritmiche che nei racconti troveranno realizzazione⁵⁷: evitare il cumulo di lunghi periodi, non abusando di «che» o «il quale» che intralciano e confondono, puntare all'asciuttezza e alla concisione di Cesare e Erodoto, mirare «alla parsimonia e alla vivezza di stile», non delle parole. Lo scrittore si propone di inculcare nel romanzo «germi d'un pensiero musicale» e nei racconti è soprattutto la sintassi di frase a fungere da unità ritmica, benché non

52 Tutte le citazioni del paragrafo sono tratte da Tommaseo 1838c, p. XXVIII.

53 Michieli 2003, p. 201.

54 Cfr. Cartago 2000; Michieli 2003, pp. LV-XCIII.

55 Il Capponi in una lettera datata 1 settembre 1827 ad esempio parla di un «troppo sfoggio di lingua» a proposito del *Duca* (Del Lungo – Prunas 1911, p. 577).

56 Tommaseo 1838a, p. 229.

57 Si veda Tommaseo 1830a, pp. 43-45, da cui sono tratte le successive citazioni del paragrafo.

manchino all'interno dei periodi dei veri e propri versi⁵⁸.

La frammentarietà del dettato, ottenuta con frasi brevi e staccate, e l'assenza di un periodare disteso sono solo alcuni strumenti con cui Tommaseo impone un ritmo calzante e cadenzato alle sue narrazioni. A enfatizzare questa sensazione concorre poi il particolare uso dei segni interpuntivi e delle congiunzioni, distribuiti con uno studio attentissimo per orchestrare variazioni e ripetizioni, e il continuo riproporsi del polisindeto così da evitare la subordinazione. Il tentativo di riprodurre movenze proprie della poesia, di offrire un discorso modulato da «numeri armoniosi»⁵⁹, è frutto quindi di un delicato e calcolatissimo gioco di equilibri tra una pluralità di elementi diversi.

Ma parlare di poesia non significa certo limitarsi alla dimensione ritmica: alla conquista di uno stile sincopato attraverso la rapida e accorta giustapposizione delle proposizioni, lo studiato uso dei segni interpuntivi e l'efficace distribuzione delle parole, si aggiunge infatti il sapiente dosaggio di una fitta trama di figure retoriche. Si ha dunque a che fare con una prosa studiata che si alimenta di insolite collocazioni di verbi, aggettivi e sostantivi, oggetto di una cura quasi maniacale. Non a caso la tensione emotiva che caratterizza i racconti è frutto di un singolare e ben dosato connubio tra classicismo e popolarità. Tommaseo sembra riecheggiare a tratti movenze proprie del discorrere tacitano: ricerca simmetrie e spesso le elude, accosta con la massima disinvoltura in uno stesso elenco singolari e plurali, nomi astratti e concreti, mira alla *brevitas*, servendosi di procedimenti di natura ellittica, fa affidamento su un ampio uso di virtuosismi di parola e pensiero. Non si tratta però di una pedissequa *imitatio* dello stile del grande latino ma di una sorta di fusione tra procedimenti propri dell'autore degli *Annales* e la concentrazione paratattica, e talvolta vicina alla sintassi orale, che caratterizza la *Cronica* di Villani, serbatoio linguistico e storico fondamentale nella genesi dei racconti. La compagine stilistica che viene così costituita non ha alcun precedente negli altri romanzieri ed è distante dalla discorsività di Manzoni, tanto quanto lo è, ad esempio, dalla magniloquenza della prosa guerrazziana, rispetto alla quale risulta sì meno declamatoria ma non meno sostenuta⁶⁰. La prosa d'arte di Tommaseo finisce quindi con il circoscrivere un pubblico diverso da quello a cui si rivolgono i *Promessi sposi*, inevitabilmente meno ampio. Del resto anche le soluzioni narrative adottate si orientano verso un destinatario che abbia un certo grado di cultura o quantomeno delle conoscenze relative se non agli episodi selezionati, certamente al contesto in cui le vicende si svolgono. Antefatti e conseguenze sono infatti dati per conosciuti, e così chiarimenti o spiegazioni; spetta dunque al lettore compren-

58 Si pensi nel *Duca* ad esempio all'endecasillabo «con voce bassa e con parole pronte» o al novenario: «Qual uomo perdesti, Fiorenza!» e nel *Sacco* all'andamento dattilico di «cresce col caldo del giorno il tumulto».

59 Tommaseo 1838b, p. 197.

60 Cfr. Mauroni 2007. Per un confronto sulla lingua dei romanzi storici dell'Ottocento si veda Mauroni 2006.

dere il messaggio politico e morale del momento di crisi rappresentato, istituendo i dovuti confronti con il presente.

Pur condividendo dunque l'ideale romantico dell'educazione del popolo attraverso la letteratura, Tommaseo non sembra propriamente creare, come invece fa Manzoni, narrazioni per tutti, ma ha di mira un destinatario più circoscritto. Il suo pubblico elettivo non è il lettore incolto citato nelle pagine dell'«Antologia», ma più verosimilmente la borghesia istruita e quegli uomini di cultura che sono poi potenziali romanzieri a cui Tommaseo propone la “ricetta” per il rinnovamento del genere storico.

Arianna Giardini
arianna.giardini@unimi.it

Riferimenti Bibliografici

Allegri 2010

M. Allegri (a cura di), *Alle origini del giornalismo moderno. Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 2010.

Bazzoni 1829

G. Bazzoni, *Falco della rupe o la Guerra di Musso*, Milano, Anton Fortunato Stella, 1829.

Cartago 2000

G. Cartago, *L'utopia neotoscanista nel «Duca d'Atene» di Niccolò Tommaseo*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2000, pp. 715-728; poi in G. Cartago, *Lingua letteraria delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 109-120.

Danelon 1989

F. Danelon, *Tommaseo e Scalvini: un'amicizia letteraria. Con nove lettere inedite di Niccolò Tommaseo*, «Giornale storico della letteratura italiana» 166, 533 (1989), pp. 70-104.

Danelon 1994

F. Danelon, *Un genere difficile. Tommaseo e il romanzo nelle recensioni dell'«Antologia»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 171, 553 (1994), pp. 60-89.

Danelon 2000

F. Danelon, *Il dibattito sul romanzo storico in Italia. Tre documenti*, in A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, pp. 111-140.

Del Lungo-Prunas 1911

I. Del Lungo-P. Prunas (a cura di), *Carteggio inedito dal 1833 al 1874. N. Tommaseo e G. Capponi*, 4 voll., Bologna, Zanichelli, 1911.

Mattalia 1981

D. Mattalia, *Il problema del romanzo storico e la poetica del Tommaseo*, «Atti dell'Accademia degli Agiati» s. VI.A, 20 (1980), pp. 263-282.

Mauroni 2006

E. Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, LED, 2006.

Mauroni 2007

E. Mauroni, «*In cauda venenum*»: aspetti linguistici e stilistici del «*Duca d'Atene*» di Niccolò Tommaseo, in C. Milanini-S. Morgana (a cura di), *Per Franco Brioschi: saggi di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 263-274.

Michieli 2003

N. Tommaseo, *Il Duca d'Atene*, a cura di F. Michieli, Roma-Padova, Antenore, 2003.

Salimbeni 2008

F. Salimbeni, *Niccolò Tommaseo tra letteratura e storia: a proposito di una recente riedizione dei suoi racconti*, in F. Senardi (a cura di), *Niccolò Tommaseo tra letteratura e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Trieste, 7-8 novembre 2006), Trieste, Hammerle, 2008, pp. 7-16.

Santi 2005

M. Santi (a cura di), *Racconti italiani dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2005.

Senardi 2004

F. Senardi, *Fede e libertà: i racconti storici di Niccolò Tommaseo*, in N. Tommaseo, *Racconti storici*, Roma, Carocci, 2004, pp. 7-58.

Tellini 1993

G. Tellini, *Introduzione*, in N. Tommaseo, *Tutti i racconti*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1993, pp. 7-135.

Tommaseo 1827

N. Tommaseo, *Recensione ai Promessi sposi*, «Antologia» 82 (ottobre 1827), pp. 107-119.

Tommaseo 1828a

N. Tommaseo, *Recensione a Sibilla Odaleta*, «Antologia» 87 (marzo 1828), pp. 87-93.

Tommaseo 1828b

N. Tommaseo, *Sullo stato attuale della tragedia in Italia. Discorso di Antonio Beduschi*, «Antologia» 87 (marzo 1828), pp. 76-84.

Tommaseo 1828c

N. Tommaseo, *Recensione alla Fidanzata Ligure*, «Antologia» 91 (luglio 1828), pp. 115-128.

Tommaseo 1828d

N. Tommaseo, *Recensione alla Battaglia di Benevento*, «Antologia» 92 (agosto 1828), pp. 73-100.

Tommaseo 1828e

N. Tommaseo, *Recensione a Algiso. Novella di Cesare Cantù*, «Antologia» 96 (dicembre 1828), pp. 71-76.

Tommaseo 1830a

N. Tommaseo, *Recensione a Falco della Rupe*, «Antologia» 110 (febbraio 1830), pp. 31-45.

Tommaseo 1830b

N. Tommaseo, *Recensione ai Prigionieri di Pizzighettone*, «Antologia» 111 (marzo 1830), pp. 98-109.

Tommaseo 1830c

N. Tommaseo, *Recensione a Irene Delfino*, «Antologia» 113 (maggio 1830), pp. 22-35.

Tommaseo 1830d

N. Tommaseo, *Recensione a Novelle di Diodata Saluzzo Roero*, «Antologia» 114 (giugno 1830), pp. 88-94.

Tommaseo 1830e

N. Tommaseo, *Del romanzo storico*, «Antologia» 117 (settembre 1830), pp. 40-63.

Tommaseo 1838a

N. Tommaseo, *Memorie Poetiche e Poesie*, Venezia, Coi tipi del Gondoliere, 1838.

Tommaseo 1838b

N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice. Pensieri*, Venezia, Coi Tipi del Gondoliere, 1838.

Tommaseo 1838c

N. Tommaseo, *Prefazione*, in N. Tommaseo, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 1838, pp. V-LXII.

Tommaseo 1860

N. Tommaseo, *Scritti di Giovita Scalvini ordinati per cura di N. Tommaseo, con suo proemio e altre illustrazioni*, Firenze, Le Monnier, 1860.

Tommaseo 1946

N. Tommaseo, *Diario intimo*, Torino, Einaudi, 1946.

Turchi - Volpi 2000

R. Turchi - A. Volpi (a cura di), *Niccolò Tommaseo e Firenze*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 12-13 febbraio 1999), Firenze, Olschki, 2000.

Volpi 2006

A. Volpi, *Storie e storici nell'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux*, in I. Cotta - R. Manno Tolu (a cura di), *Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 4-7 dicembre 2002), Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2006, pp. 165-188.

Zangrandi 2004

A. Zangrandi, *Tommaseo romanziere: dalle recensioni ai racconti storici*, in M. Allegri (a cura di), *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di Studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), Rovereto, Osiride, 2004, pp. 105-117.

